



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROFESSOR ALBERTO CARVALHO
DEPARTAMENTO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS
WILLIAM ALVES DE MENDONÇA

**O LEVANTE DOS INSEPULTOS NA OBRA *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ÉRICO
VERÍSSIMO: A FICÇÃO A SERVIÇO DA CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL**

Itabaiana/SE
Fevereiro de 2015

WILLIAM ALVES DE MENDONÇA

**O LEVANTE DOS INSEPULTOS NA OBRA *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ÉRICO
VERÍSSIMO: A FICÇÃO A SERVIÇO DA CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras da Universidade Federal de
Sergipe, *Campus* Professor Alberto
Carvalho, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciado em
Letras Português.

Orientadora: Prof. Dra. Jacqueline Ramos

Itabaiana/SE

Fevereiro de 2015

M531 Mendonça, William Alves de.
O levante dos insepultos na obra Incidente em Antares de Érico Veríssimo: a ficção a serviço da crítica política e social / William Alves de Mendonça. -- Itabaiana, W. A. Mendonça. 2015.
39 f.

Inclui bibliografias: f. 39.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Licenciatura) – Departamento de Letras - Universidade Federal de Sergipe. Campus de Itabaiana, 2015.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacqueline Ramos.

1. Ficção. 2. Realidade. 3. Representação. 4. Crítica. 5. Fantástico. I. Ramos, Jacqueline (orientadora). II. Universidade Federal de Sergipe - UFS. III. O levante dos insepultos na obra Incidente em Antares de Érico Veríssimo.

CDU 821.134.3(81)-31
CDD B869.939

À minha irmã Verônica, por todo apoio e incentivo oferecidos.

RESUMO

O presente estudo tem como intenção analisar o levante dos insepultos na obra *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo. Investigando a natureza do evento que causa o conflito no romance e utilizando uma abordagem sociológica, pretende-se demonstrar de que maneira o elemento sobrenatural contribui para promover uma crítica política e social, através de uma escrita alegórica. Para tal atividade, embasaremos esta pesquisa nos postulados teóricos de Aristóteles (1990), Cândido (2006), Costa (1992) e Todorov (2010). Ademais, demonstraremos o modo como uma obra de ficção pode representar e criticar uma realidade vigente, como é o caso de *Incidente em Antares*, que faz uma clara alusão ao regime ditatorial imposto no Brasil a partir de 1964.

Palavras-chave: ficção, realidade, fantástico, representação, crítica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. REALIDADE E FICÇÃO EM <i>INCIDENTE EM ANTARES</i>	10
2. SOBRE O LEVANTE DOS INSEPULTOS	23
CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS.....	40

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar o levante dos insepultos na obra *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo. Escrito e publicado durante o período da ditadura militar no Brasil, esse último romance de ficção do escritor gaúcho utiliza o contexto social e político da época em que foi produzido como pano de fundo para criticar essa mesma situação. Insere o elemento sobrenatural – que é a ressurreição dos defuntos – numa realidade habilmente construída e que se torna plausível.

Escolhemos esse tema pelo fato de considerarmos interessante o modo como em *Incidente em Antares* aspectos retirados da realidade são inseridos na ficção, e da maneira como esses elementos participam na construção narrativa de uma história que se torna verossímil. Ainda pela escrita irônica e alegórica feita pelo seu autor, que mesmo partindo de um difícil contexto social real (a ditadura militar instaurada em 1964), possui passagens bem humoradas, mas que não deixam de transmitir a crítica pretendida.

Na análise da referida cena, pautamo-nos inicialmente nos postulados teóricos de Tzvetan Todorov em seu estudo *Introdução à literatura fantástica* (2010). A partir disso, o elemento sobrenatural que emerge em *Incidente em Antares* poderá ser abordado através da teoria do fantástico e de seus desdobramentos. Também utilizamos os estudos de Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade* (2006), visto que nosso *corpus* se reporta a referentes externos. Assim, partimos de uma perspectiva sociológica para tentar compreender o levante dos insepultos. Como se trata da análise de parte de uma obra ficcional, não poderíamos deixar de nos referir aos postulados de Aristóteles apresentados na *Poética* (1990) e estudados por Lígia Miltz da Costa em *A Poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança* (1992).

Érico Veríssimo (1905-1975) foi um escritor de vasta produção literária, iniciada no decênio de 30 com a publicação da coletânea de contos *Fantoches* (1932) e encerrada em 1973 com o primeiro volume de *Solo de clarineta*, um livro de memórias. Teve ainda uma publicação póstuma no ano de 1975: o segundo volume de *Solo de clarineta*. Em suas primeiras obras, o aspecto social é mais evidente, com foco nos problemas sociais e com uma escrita realista, mas sem deixar de ser crítica. Na sequência, o escritor se volta para a exposição da historiografia e dos costumes sulistas, e aqui se destaca a trilogia *O tempo e o vento*, iniciada em 1947

mas só publicada em 1962, após um longo processo produtivo. Para alguns críticos, esta é considerada a obra-prima de Veríssimo. Nas suas últimas obras, prevalece mais a preocupação política do que a social, apesar de ambas estarem presentes. Nesse período estão enquadrados *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971).

Veríssimo sempre foi um escritor preocupado com as mazelas sociais de seu tempo. Para ele, os problemas sociais e políticos não deveriam passar despercebidos aos olhos de qualquer escritor que os presenciava. Humanista declarado, ele repudiava qualquer tipo de opressão ou coerção da liberdade individual, e utilizava a escrita para suscitar a reflexão nos leitores. É nesse universo de crítica política e social que *Incidente em Antares* será produzido. O romance conta a história do levante de sete mortos que ocorre numa sexta-feira, dia 13 de dezembro de 1963, na fictícia Antares, localizada no Rio Grande do Sul. Devido a uma greve geral de trabalhadores na cidade, que atinge também os coveiros do cemitério local, os cadáveres são proibidos de serem sepultados. Entretanto, os sete defuntos decidem reivindicar o direito que lhes é assegurado, que é o de serem enterrados dignamente. Para isso, retornam à cidade com o intuito de pressionar as autoridades locais para que resolvam a questão no prazo de vinte e quatro horas. Até a resolução, os mortos ficarão em exposição no coreto da praça central de Antares, gerando “[...] um enorme inconveniente do ponto de vista higiênico, estético... e moral, naturalmente” (VERÍSSIMO, 2009, p. 259). Além disso, é travado um embate entre mortos e vivos, no qual, invertendo a ordem natural, são os defuntos que procedem ao julgamento dos vivos, expondo as contradições e mazelas dos cidadãos antarenses em plena praça pública.

No entanto, esse fato sobrenatural só aparece na segunda parte da obra. Na primeira parte, encontram-se linearmente expostos os fatos históricos do surgimento e evolução da cidade de Antares costurados a dados da História do Brasil e do Rio Grande do Sul. Nessa parte, o autor percorre um período que abrange mais de cem anos para dar vida à fictícia cidade, e misturam-se personagens inventados com figuras históricas que realmente existiram, mas de um modo que não é possível separá-los no decorrer da narrativa. Isso funciona como preparação para o evento sobrenatural que, como foi dito, só será apresentado na segunda metade. Referente a esta, da qual nosso objeto de estudo é retirado, vale destacar que a ressurreição

dos mortos ocupa sua maior parte, mas também nos ocuparemos de sua sequência, com a repercussão de tal fato sobrenatural sobre a fictícia cidade gaúcha. Sobre o julgamento dos vivos feito pelos mortos, adiantamos desde já que isso tem uma função na obra, que é a de crítica política e social, aspecto evidente em *Incidente em Antares*.

Para tanto, organizamos nosso estudo em três partes. No primeiro capítulo, expomos as considerações teóricas sobre mímese e verossimilhança, sobre as relações entre a literatura e a sociedade, e sobre o elemento fantástico com seus respectivos desdobramentos. A seguir, no segundo capítulo, nos debruçamos sobre o levante dos insepultos no romance *Incidente em Antares*, de modo a tentar verificar de que modo o elemento sobrenatural está a serviço da crítica política e social, com a utilização de uma escrita alegórica. Por fim, apresentamos as considerações finais sobre tudo o que foi discutido neste trabalho.

1. REALIDADE E FICÇÃO EM *INCIDENTE EM ANTARES*

Ao nos depararmos com uma obra de ficção, não há como escapar aos conceitos de mimese e verossimilhança. Para isso, nos reportamos aos postulados aristotélicos presentes na *Poética* (1990) e nos estudos feitos por Lígia Militz da Costa em *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança* (1992). A mimese, tratada como imitação, foi trabalhada de forma mais específica inicialmente por Platão. Para o filósofo grego, que tinha uma visão metafísica do mundo, a arte pautada na mimese estaria muito distante do plano da verdade (plano superior). Essa seria uma distância dupla, visto que a arte consistiria na cópia da cópia: o trabalho artístico seria uma cópia do plano das sombras, que por sua vez imitaria o plano da verdade, este último inalcançável. Desse modo, a mimese seria enganadora, por isso não fora considerada como válida por Platão. Já Aristóteles, discípulo de Platão, deu importância à mimese, que para ele era uma forma de se adquirir conhecimento. Além disso, a tornou interdependente da verossimilhança, que forneceria possíveis interpretações da realidade, trabalhando com o plausível (o que poderia acontecer). Segundo Costa, “o critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética” (1992, p. 6).

Se em Platão a mimese estaria mais próxima da ideia de “imitação”, em Aristóteles estaria mais voltada para a “representação”. Apesar de inicialmente as palavras imitação e representação serem praticamente sinônimas, a diferença na forma com que os dois filósofos as trataram é relevante. Aristóteles valorizou o processo criativo do artista na forma como ele “representava” a realidade. Segundo Aristóteles, o artista representaria as coisas partindo de uma das três possibilidades: “[...] ou as representa como eram ou são, ou como os outros dizem que são e elas parecem ser, ou como elas deveriam ser” (COSTA, 1992, p. 41). Para o filósofo, era mais válido um impossível que convencesse do que um possível que não fosse crível. Já Platão esteve mais preocupado com a “imitação” do plano superior, na reprodução fiel da verdade que era inalcançável.

Na arte contemporânea, mais especificamente na literatura, a ideia de representação defendida por Aristóteles é muito mais válida do que a de pura imitação tratada por Platão. O papel da mimese – e da sua consequente

verossimilhança – é de capital importância. Desse modo, a verossimilhança é responsável pelo processo de aceitação do impossível como possível. Para que se alcance esse objetivo, a obra deve atender aos desdobramentos da verossimilhança: interna e externa.

A verossimilhança externa remete a indicadores exteriores à própria obra, como a pré-compreensão do que sejam as ações na realidade histórica, pelo autor e pelo receptor. A verossimilhança interna preside a seleção e a organização do material do mito e corresponde à lógica da aparência e da persuasão, à probabilidade estatística e ao encadeamento causal e necessário das partes que integram a composição mimética (COSTA, 1992, p. 74).

Assim, segundo os postulados aristotélicos, a verossimilhança interna é o ponto mais importante da atividade mimética. O arranjo das ações e seu encadeamento lógico são imprescindíveis para que o receptor acredite no que lhe está sendo transmitido. Apesar disso, não se deve menosprezar a verossimilhança externa, visto que o referente externo é importante para a mímese. De posse dessas duas referências (externa e principalmente interna), o receptor – no caso, o leitor – está apto para crer no que está sendo representado e nos múltiplos sentidos que se pode estabelecer. Também ao criador da arte é necessária a atenção a esses dois preceitos, em especial à coerência interna da obra. Caso esta não seja satisfeita, a atividade artística pode não atingir o efeito pretendido.

Na literatura atual, a mímese funciona, além de outros modos, como meio de representação social. Se o receptor reconhece na obra aspectos sociais que lhe fazem identificar-se com o texto, estará mais seguro para posteriormente aceitar o que numa primeira impressão não lhe parece crível. Assim, atualmente continuam operando tanto a verossimilhança externa, através da referência ao que é conhecido do leitor; como a verossimilhança interna, desde que a coerência interna da obra assegure o que se está querendo transmitir como plausível.

É fato que em muitas obras os autores utilizam aspectos retirados da sociedade para compor o texto. Para uma análise crítica, no entanto, não basta somente demonstrar que esses aspectos sociais estão representados no texto, é preciso entender que há uma correlação entre o externo (o meio social) e o interno (a obra). Essa correlação é um dos principais fatores discutidos por Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade* (2006).

Na obra supracitada, Cândido demonstra de que modo o crítico deve abordar o aspecto social na análise e interpretação literária. Inicialmente o estudioso ressalta os equívocos que ocorriam na relação externo-interno de uma obra: se de início o valor de uma obra estava atrelado à representação da realidade, depois o condicionamento social não foi mais tratado como relevante para essa valoração. O problema reside no fato de que não é possível separar texto e contexto, pois a integridade de uma obra está no todo indissociável dessas duas partes. Desse modo, atualmente, o externo deve ser tratado como peça importante na estruturação interna da obra, conforme afirma Cândido: “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2006, p. 14, grifo do autor). Assim, o externo não deve ser encarado apenas como representação social, mas como constituinte do texto e com um significado mais profundo, atuando no funcionamento da obra.

Ainda em seu texto, Cândido aborda as modalidades mais comuns de estudo sociológico da literatura. Um primeiro tipo interliga a literatura às condições sociais. Essa modalidade de estudo traça um panorama histórico das épocas, mas falha na análise da relação entre as condições sociais e a obra. Para a segunda vertente, a mais simples e mais comum, a literatura espelha a sociedade e há a tentativa de correlacionar os aspectos da realidade com os da obra. O terceiro tipo investiga a relação entre a obra e o público, ou seja, a aceitação que o texto alcança. A quarta modalidade liga a literatura à posição social do escritor, à sua produção e à organização da sociedade. A quinta corrente trata a literatura pelo viés ideológico: estuda a função política das obras e dos seus autores. Por fim, o sexto tipo trata de investigar as origens da literatura, através de hipóteses sobre o seu surgimento.

Segundo Cândido, as modalidades acima descritas são interessantes para um estudo sociológico e/ou histórico, mas não satisfazem uma investigação crítica, pautada na interpretação. Para o estudioso, “a análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel [...]” (2006, p. 15). Dado o momento histórico e social em que *Incidente em Antares* foi escrito e publicado, não há como deixar de fazer um estudo sociológico da obra, apontando nela aspectos advindos da sociedade ali representada. O próprio Cândido afirma

que não há como se pautar em um único aspecto (sociológico, linguístico, ou psicológico, por exemplo) para analisar determinada obra, pois “[...] a importância de cada fator depende do caso a ser analisado” (2006, p. 17). No entanto, esclarece o autor que “[...] nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra” (2006, p. 17).

Segundo os estudos de Cândido, há uma influência do meio social sobre a obra de arte, assim como desta sobre aquele. Entretanto, o referido autor volta-se mais para estudo das influências do meio sobre a obra. Nesse sentido, há a defesa de que as principais influências estão ligadas: 1) à estrutura social; 2) aos valores/ideologias; e 3) às técnicas de comunicação. Além disso, cada um desses três aspectos é visualizado de determinada forma: “[...] os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão” (CÂNDIDO, 2006, p. 31).

No tocante à verificação das três influências arroladas no parágrafo precedente em *Incidente em Antares*, percebe-se que a primeira – a estrutura social, que se manifesta na definição da posição social do artista – pode ser entendida em dois níveis: um relacionado ao reconhecimento do artista como tal e outro que se liga aos seus valores e ideologias. Referente ao primeiro nível, sabe-se que Érico Veríssimo, quando da elaboração de *Incidente em Antares*, já tinha sido aclamado nacional e internacionalmente – a obra *Olhai os lírios do campo* (1938) marca o seu reconhecimento no Brasil, além de o referido livro ter sido editado em vários países. O segundo nível, alusivo ao posicionamento social do artista perante a sociedade, nos encaminha fatalmente para a segunda influência do meio sobre a obra de arte – valores/ideologias. Já apresentamos brevemente a posição social de Érico Veríssimo na introdução deste trabalho com relação aos seus valores e ideologias, quando ressaltamos sua intenção de demonstrar os males políticos e sociais em suas obras, além de seus ideais contrários a qualquer forma de opressão e privação da liberdade. Vale destacar aqui que o intuito de Veríssimo era denunciar esses problemas sociais, mas não propor soluções para os mesmos. A finalidade de seus textos, como já assinalamos, era a de promover a reflexão nos leitores. Conforme exposto no parágrafo anterior, os valores e ideologias do artista se manifestam na forma e no conteúdo da obra, aspecto no qual nos deteremos no segundo capítulo,

quando analisarmos o levante dos insepultos. A partir disso, somos levados à terceira influência do meio sobre a obra: as técnicas de comunicação, que por sua vez estão relacionadas à sua fatura e transmissão. Sobre a técnica de comunicação utilizada na obra em estudo, a linguagem simples e a escrita dotada de múltiplas vozes narrativas fazem com que a sua leitura não se torne monótona, pois, apesar de suas mais de quatrocentas páginas, consideramos *Incidente em Antares* habilmente construído. Assim, percebe-se que as três influências (estrutura social, valores/ideologias e técnicas de comunicação) são interdependentes entre si, pois, inevitavelmente uma conduz à outra.

Neste ponto ainda é possível fazer uma ligação entre as três influências citadas com o estudo feito por Cândido sobre a configuração da obra de arte. Para ele, esta não pode ser tomada como que exclusivamente pautada na consciência individual do artista ou condicionada totalmente pelos fatores externos. Na verdade, esses dois aspectos estão intimamente ligados e não podem ser tratados separadamente. Além disso, conteúdo e forma são intrínsecos a qualquer forma de arte. Enquanto o conteúdo está ligado aos valores e ideologias, a forma está atrelada às modalidades de comunicação. O que é exposto numa obra pode ser representativo para certo grupo social, mas não para outro – relaciona-se nesse caso com o conteúdo. Quanto à forma, a depender da escolha da modalidade comunicativa, o alcance da obra de arte pode ser maior ou menor. Retornando à *Incidente em Antares*, o conteúdo sobre o qual se pauta a narrativa é bastante representativo para um leitor brasileiro, visto que trata do período pós-64. E relacionado à forma, consideramos o romance dotado de uma escrita realista que, apesar de possuir o elemento sobrenatural em seu curso, possui uma trama que instiga o interesse do receptor na leitura da obra.

Incidente em Antares é organizado em duas partes: a primeira, composta por 79 capítulos, se reporta aos fatos do surgimento e evolução da cidade de Antares, enquanto a segunda, com 102 capítulos, enfoca o levante dos mortos e seus desdobramentos. Cabe aqui expor mais alguns detalhes sobre a composição da obra, pois, apesar de nos delimitarmos em nossa pesquisa na segunda parte do romance, a primeira é essencial para o entendimento da outra metade.

Sabe-se que Érico Veríssimo mistura realidade e ficção no referido romance, intenção essa exposta já na nota do autor, que introduz o livro: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros” (VERÍSSIMO, 2009, p. 6). Porém, no decorrer da narrativa fica difícil separar realidade de ficção. Voltemos agora nossa atenção para a primeira metade da obra: nesta, a mistura entre realidade e ficção é mais nítida, visto que abarca um grande período da História do Brasil e do Rio Grande do Sul, com a participação de figuras históricas que realmente existiram na vida social e política da fictícia cidade gaúcha. Dentre as figuras reais que aparecem em Antares está Getúlio Vargas:

Um dia, no princípio do verão de 1925, apareceu sorrateiro em Antares um membro da prestigiosa família Vargas, de São Borja. Chamava-se Getúlio, tinha quarenta e dois anos de idade, era bacharel em direito e ocupava então uma cadeira de deputado na Câmara Federal, como representante do Partido Republicano de seu estado. Homem sereno, de feições e maneiras agradáveis, sabia usar a cabeça com lúcida frieza e possuía qualidades carismáticas ainda não de todo reveladas plena e publicamente. Dizia pouco mas perguntava muito. Frio, solerte, sabia jogar com dois fatores importantes na vida: o tempo e as fraquezas humanas. Usou de artimanhas tais, que naquele dia conseguiu reunir Xisto Vacariano e Benjamim Campolargo na casa dum amigo comum, homem apolítico e geralmente benquisto na cidade (VERÍSSIMO, 2009, p. 47).

Desse excerto emerge outra questão exposta na primeira parte da obra e que se deve sublinhar: o conflito entre as duas principais famílias antarenses, que são os Vacarianos e os Campolargos. Estes foram inimigos mortais durante décadas, mas, com a intervenção de Getúlio Vargas é iniciado um processo de conciliação entre os dois grupos. No entanto, as duas famílias estarão novamente em lados opostos quando ocorrer o levante dos insepultos, pois D. Quitéria Campolargo estará do lado dos mortos e Tibério Vacariano aliado à classe opressora de Antares.

Além de Getúlio Vargas, outra figura histórica advinda da realidade e que aparece em Antares é Jânio Quadros:

Em princípios de setembro, o dr. Jânio Quadros, acompanhado de alguns próceres políticos da UDN e do PSD de Porto Alegre, fez uma visita de seis horas a Antares. Dois dias antes de sua chegada já se via em muros e paredes da cidade a frase que costumava precedê-lo aonde quer que ele fosse: *Jânio vem aí!* (VERÍSSIMO, 2009, p. 120, grifo do autor).

Desse modo, fica perceptível como seres retirados da realidade histórica brasileira estão participando da construção ficcional. Além disso, é possível encontrar na primeira parte da obra indicativos que nos levam a afirmar que a ressurreição dos defuntos é o fato causador do conflito de *Incidente em Antares*, e por isso nossa opção por esse evento para abordá-lo neste estudo. Já no primeiro capítulo do romance temos o primeiro indício:

O incidente que se vai narrar, e de que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963, tornou essa localidade conhecida e de certo modo famosa da noite para o dia – fama um tanto ambígua e efêmera, é verdade – não só no estado do Rio Grande do Sul como também no resto do Brasil e mesmo através de todo o mundo civilizado (VERÍSSIMO, 2009, p. 17).

No entanto, logo na sequência, o narrador esclarece:

Bem, mas não convém antecipar fatos nem ditos. Melhor será contar primeiro, de maneira tão sucinta e imparcial quanto possível, a história de Antares e de seus habitantes, para que se possa ter uma ideia mais clara do palco, do cenário e principalmente das personagens principais, bem como da comparsaria, desse drama talvez inédito nos anais da espécie humana (VERÍSSIMO, 2009, p. 17).

Em outros momentos dessa primeira metade da obra será anunciado o levante dos mortos, mas nunca de modo direto, de maneira que o leitor só saberá realmente o que aconteceu ao chegar à segunda parte da obra. Vejamos mais esta passagem:

Por motivos puramente de economia de espaço – uma vez que o objetivo desta narrativa é tecer um sumário pano de fundo histórico contra o qual apresentar oportunamente os macabros eventos daquela sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963 [...] (VERÍSSIMO, 2009, p. 38).

Mais à frente, no início do capítulo 60 da primeira parte de *Incidente em Antares*, o levante dos insepultos novamente é antecipado: “Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava e governava ao tempo em que ocorreu o macabro incidente que em breve se vai narrar?” (VERÍSSIMO, 2009, p. 137). E como último indício dado pelo narrador na primeira metade da obra sobre a ressurreição dos defuntos, destacamos: “Sim, o chamado *Jornal de Antares*, do prof. Martim Francisco Terra, na realidade nada tem de extraordinário. Como, porém, menciona ou comenta pessoas e lugares que viriam a ser envolvidos no

controvertido ‘incidente’ de 13 de dezembro de 1963 [...]” (VERÍSSIMO, 2009, p. 160, grifo do autor).

Se na primeira parte do romance, intitulada “Antares”, é dada maior ênfase aos aspectos sociais do surgimento e desenvolvimento da cidade, assim como a exposição dos costumes e convicções de seus cidadãos, na segunda, denominada “O Incidente”, o foco principal está na ressurreição dos sete defuntos, e aqui é o elemento sobrenatural que impulsiona o desenrolar da narrativa. Enquanto na primeira metade Érico Veríssimo se utiliza da historicidade para dar vida à Antares e a seus habitantes, na parte seguinte prevalece o elemento ficcional, que por sua vez está embasado na metade precedente. Desse modo, entende-se que ambas as partes são interdependentes entre si.

A segunda parte de *Incidente em Antares* inicia-se no dia 11 de dezembro de 1963, dois dias antes do “sinistro” evento da sexta-feira 13 de dezembro do mesmo ano. Nessa quarta-feira é iniciada a greve que fechará as portas do cemitério de Antares, o que não permitirá o sepultamento dos sete mortos e que gerará o conflito principal da narrativa. Na primeira metade da obra o tempo cronológico é maior, e consequentemente as ações são mais rápidas. Para se ter uma ideia, em termos de datas especificadas no romance, a parte “Antares” vai de 1830 até meados de 1963, descontada a conversa entre o professor Martim Francisco Terra e Xisto Vacariano, que ocorre em 1965 – portanto após o levante dos defuntos – e que está nos últimos capítulos dessa primeira parte. Voltando à segunda metade da obra, os dois dias que antecedem a ressurreição dos mortos e os anos que se seguem após o “macabro” evento – a parte “O Incidente” termina no ano de 1970 – têm um tempo cronológico semelhante ao da primeira metade, ao passo que um único dia (a sexta-feira 13) ocupa mais de duzentas páginas do romance.

Para analisar o levante dos mortos, que, ao que tudo indica, seria o eixo central de *Incidente em Antares*, é necessário um estudo sobre o elemento fantástico e seus desdobramentos. Desse modo, os postulados de Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2010) são de grande valia. Segundo o estudioso, três condições assegurariam o fantástico: 1) o texto deve levar o leitor a aceitar o mundo dos personagens como verossímil e colocá-lo diante de um fato que cause estranheza; 2) há uma dúvida perante o evento que é transmitida do

personagem para o leitor, na qual se hesita entre uma explicação natural e uma sobrenatural; e 3) o leitor deve recusar a interpretação alegórica.

Satisfeitas as três condições acima descritas, estaríamos diante de uma narrativa fantástica. O fantástico, assim, nasce da hesitação perante um evento que causa estranheza inicialmente na personagem, e que é transmitida para o leitor. Nas palavras de Todorov, o “fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2010, p. 31). A dúvida entre uma explicação racional e uma sobrenatural é a característica que define o fantástico, e essa hesitação, na maioria dos casos, atinge tanto o personagem quanto o leitor. Há que se destacar aqui o aspecto do leitor, que se refere não ao leitor real, mas ao implícito. Segundo Todorov:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador) (2010, p. 37).

A natureza do fantástico reside justamente na dúvida. Quando se escolhe uma explicação para o fato, o fantástico desaparece e entra em cena o estranho ou o maravilhoso. Enquanto o estranho é caracterizado por uma explicação racional dada no fim da história aos eventos tidos inicialmente como sobrenaturais, no maravilhoso temos a aceitação do sobrenatural como verossímil e pertencente a um outro mundo que não o real. Assim sendo, o fantástico pode ser entendido como a linha divisória entre o estranho e o maravilhoso, em que o estranho está ligado às leis do mundo natural e o maravilhoso às do sobrenatural. Para esclarecer a relação entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso, Todorov faz a seguinte comparação:

[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente (2010, p. 49).

Conforme dito anteriormente, o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação. Apesar disso, alguns textos conseguem manter a dúvida entre a explicação natural e a sobrenatural até o fim da narrativa. Desse modo, finda a

história, o personagem (e igualmente o leitor – sempre tomado como implícito), permanecem imersos no campo do fantástico. A partir disso, Todorov contrapõe o fantástico ao estranho e ao maravilhoso. Se após a hesitação fantástica há uma explicação pautada nas leis naturais, estamos diante do estranho. Do contrário, se o sobrenatural é aceito, estamos imersos no campo do maravilhoso. Partindo do que foi exposto acima, quando admitimos o fantástico como a linha divisória entre o estranho e o maravilhoso, Todorov descreve um subgênero transitório para cada lado: entre o fantástico e o estranho puros há o fantástico-estranho, e entre o fantástico e o maravilhoso puros há o fantástico-maravilhoso. Para melhor visualizá-los, adaptamos abaixo o diagrama feito por Todorov:

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico puro	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	--------------------	----------------------------	---------------------

O fantástico puro é aquele caracterizado pela hesitação perante o acontecimento, no qual está presente a dúvida. No fantástico-estranho, “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (TODOROV, 2010, p. 51). Aqui a hesitação fantástica dura por muito tempo no texto, mas a explicação racional elucida o acontecimento. Dentre as explicações que afastam a justificativa sobrenatural, Todorov enumera o acaso, as coincidências, o sonho, a influência das drogas, as fraudes, os jogos falseados, a ilusão dos sentidos e a loucura. Já no estranho puro, apesar de os acontecimentos poderem ser explicados pelas leis que regem o mundo natural, “[...] são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiar” (TODOROV, 2010, p. 53). Neste ponto se caracteriza o estranho puro a partir das reações que ele provoca, pois o que intriga não é o acontecimento em si, mas o sentimento que ele provoca no personagem – e, conseqüentemente, no leitor.

Passando para o outro lado do diagrama, o fantástico-maravilhoso é compreendido pelos textos em que a hesitação fantástica persiste por muito tempo, mas enfim aceita o elemento sobrenatural. Segundo Todorov, “estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência

do sobrenatural” (2010, p. 58). Já o maravilhoso puro é aquele em que o personagem e o leitor aceitam a existência do elemento sobrenatural sem questioná-lo. Aqui, em oposição ao estranho puro, os acontecimentos não provocam uma reação de estranheza: “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2010, p. 60). Para abordar o maravilhoso puro, que não se explica de maneira alguma, Todorov descreve ainda em seu estudo sobre a literatura fantástica, quatro espécies básicas de maravilhoso “justificado”, a saber: hiperbólico, exótico, instrumental e científico.

No maravilhoso hiperbólico, o que caracteriza o evento como pertencente ao mundo sobrenatural é a sua dimensão, que extrapola a que conhecemos. O exemplo dado pelo estudioso é retirado de uma das histórias de *As mil e uma noites*, na qual “Sindbad o marujo afirma ter visto [...] ‘serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolissem um elefante’” (TODOROV, 2010, p. 60).

No maravilhoso exótico, o leitor – sempre tomado como implícito – aceita o sobrenatural por não conhecer o lugar onde se passa o evento, não podendo deste modo duvidar dele: “Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito desses contos não conheça as regiões onde se desenrolam os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivos para colocá-los em dúvida” (TODOROV, 2010, p. 61).

O maravilhoso instrumental é distinguido pela presença de instrumentos inviáveis na época descrita, mas tomados como possíveis de existir. Como exemplo Todorov utiliza-se novamente de *As mil e uma noites*, ao citar o tapete voador na História do Príncipe de Ahmed. Apesar de ser impossível de existir na época da narrativa, esse tapete possui a mesma capacidade que o atual helicóptero. Porém, enquanto o helicóptero nada tem de maravilhoso, o tapete voador possui essa qualidade.

No maravilhoso científico (chamado atualmente de *science-fiction*) o “[...] sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 2010, p. 63). O exemplo citado pelo estudioso para essa espécie de maravilhoso são as histórias que possuem o magnetismo como elemento: “o magnetismo explica ‘cientificamente’

acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 63).

Outra característica pertinente para diferenciar o fantástico do maravilhoso – aqui entendidos em seu sentido mais amplo – é que, enquanto naquele não cabe uma leitura alegórica, neste isso é possível. Assim, quando há a presença do maravilhoso, os elementos sobrenaturais podem ser tomados em seu sentido alegórico. Quanto ao estranho, este não tem como ser abarcado pela alegoria pelo fato de ser explicado racionalmente, através das leis que regem o mundo natural.

Segundo Todorov, numa visão mais genérica do termo, quando há a presença da alegoria as palavras não devem ser tomadas em seu sentido literal, pois se diz uma coisa que, entretanto, significa outra. Aqui está a oposição entre sentido literal (ou próprio) e sentido figurado (no caso, alegórico). Em outra concepção, “[...] a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2010, p. 69). Para essa abordagem, segundo o estudioso, a alegoria seria contrária à literalidade. Diferentemente dessa, outra teoria trata a alegoria também com duplo sentido, mas com o sentido literal e o alegórico atuando simultaneamente. Finalmente, uma outra visão defende a alegoria como uma metáfora contínua: “Se, por exemplo, fala-se inicialmente do Estado como de um navio, depois do chefe do Estado, chamando-o capitão, podemos dizer que a imagística marítima fornece uma alegoria do Estado” (TODOROV, 2010, p. 70).

Todas as hipóteses acima descritas são interessantes, mas não cabe aqui discutir a legitimidade de cada uma delas. O que nos interessa é o que elas têm em comum, que é a presença de dois sentidos para as palavras do texto. Partindo disso, nosso foco está voltado para a presença da alegoria como condicionante ao enquadramento de um texto como pertencente ao maravilhoso, pois, conforme já exposto anteriormente, a presença da alegoria afasta o fantástico. Além disso, vale assinalar o “[...] fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto” (TODOROV, 2010, p. 81). Assim, apenas a interpretação feita pelo leitor não garante a presença do sentido alegórico na literatura. Em resumo, para que se torne possível uma leitura alegórica

é necessária a existência de no mínimo dois sentidos para as mesmas palavras, e também que este sentido duplo esteja indicado no texto.

2. SOBRE O LEVANTE DOS INSEPULTOS

O fantástico, como vimos, nasce da hesitação perante um acontecimento que causa um estranhamento. Na maioria dos textos, segundo Todorov, essa sensação de estranheza parte de um personagem e atinge o leitor. No caso de *Incidente em Antares*, os próprios defuntos são os primeiros a duvidar da sua ressurreição:

Barcelona senta-se no chão, fica por um momento de cabeça baixa e depois diz:
 – Será que estamos mesmo mortos?
 – Ponha a mão no coração e veja se ele bate – sugere o advogado.
 O sapateiro espalma a manopla sobre o peito e fica atento por um instante.
 – Não bate. – Segura o pulso com o polegar e o indicador. – Não tenho pulso.
 – Eu não respiro – diz João Paz.
 Cícero segura o ventre com ambas as mãos:
 – Sinto que os saprófitas já estão em plena atividade nas minhas entranhas...
 – Se somos mesmo cadáveres, como se explica que estamos aqui falando, trocando opiniões e ideias... com a memória funcionando... – indaga d. Quita, interrompendo a oração para os perdidos no mar, mas conservando o rosário entre os dedos (VERÍSSIMO, 2009, p. 250).

Nesse trecho, percebe-se já nos personagens a condição necessária para que o fantástico surja: a dúvida. Desse modo, há um estranhamento experimentado pelos personagens diante de um fato, que é transmitido para o leitor. Apesar de o fantástico na maioria dos casos durar somente o tempo de uma hesitação, em alguns textos, segundo Todorov, a dúvida persiste até o fim da narrativa. Tentaremos a partir de agora verificar à qual natureza pertence a ressurreição dos defuntos em *Incidente em Antares*: se ao fantástico, ao estranho, ou ao maravilhoso.

Conforme visto, o estranho é caracterizado por uma explicação racional dada no final da narrativa aos fatos vistos inicialmente como sobrenaturais. Assim, as leis que regem o mundo natural são suficientes e válidas para explicar racionalmente o fenômeno. Já o maravilhoso aceita essa nova realidade como plausível: após a hesitação fantástica, como as leis do mundo natural não dão conta de explicar o fenômeno, o elemento sobrenatural é aceito. Em *Incidente em Antares*, ambas as concepções aparecem no decorrer do episódio do levante dos mortos:

– Em resumo, professor – diz ele, depois de tentar, mas em vão, esmagar com a prensa de mata-borrão a mosca que caminha em cima de seu tinteiro –, o senhor sugere que a volta desses mortos tem uma explicação mágica, não?
 – Não! – exclama Libindo Olivares. – Minha explicação é outra. A nossa cidade está sob influência duma alucinação coletiva.

– Essa não! – protesta o delegado de polícia. – Eu não sou e nunca fui homem de alucinações.

Vários pares de olhos voltam-se para o rosto do juiz de direito, que opina:

– Segundo minhas leituras (não tão abundantes e profundas como as do professor Libindo), tem havido casos de alucinação coletiva na história da humanidade. São, porém, momentos passageiros, espécies de relâmpagos. Para que o que se passa agora em Antares possa ser explicado como sendo apenas uma alucinação... bom, essa alucinação teria de ser não só visual como também olfativa. E parece-me que está durando demais no espaço e no tempo (VERÍSSIMO, 2009, p. 319).

Nesse excerto, retirado da reunião feita pelas autoridades antarenses para tentar resolver o impasse do enterro dos defuntos, aparece a tentativa de explicação racional do fenômeno, o que tende para o estranho. Porém, ainda nessa mesma reunião, surge a inclinação para o âmbito do maravilhoso, confirmada pela seguinte passagem:

O dr. Quintiliano mantém a sua serenidade:

– Padre Pedro-Paulo, sei que o senhor é um homem de muitas e variadas leituras. Como explica que sete cadáveres se tenham erguido de seus caixões e marchado sobre esta cidade, como se houvessem ressuscitado?

– Não explico (VERÍSSIMO, 2009, p. 325).

E segue a dúvida entre a justificativa sobrenatural e a natural para o levante dos insepultos na reunião dos pró-homens de Antares:

Cabeças voltam-se para o vigário, que balbucia:

– Não tenho explicação para o fenômeno. Nunca em toda a minha vida, já bastante longa, tive conhecimento de que algum morto tivesse ressuscitado...

– E que me diz da ressurreição de Lázaro, que lá está descrita no Novo Testamento? – pergunta o professor com o seu sorriso maquiavélico.

– Mas isso aconteceu nos tempos bíblicos – argumenta o pároco.

– Daqui a dois mil anos – diz Pedro-Paulo –, se uma guerra nuclear não abolir por completo o Futuro, daqui a vinte séculos a nossa era talvez possa ter um prestígio místico e mágico igual ou maior que o dos tempos bíblicos.

[...]

Lucas Faia aproxima-se do pe. Gerôncio e quase se acocora, atencioso, aos pés do velho:

– O nosso amado vigário não nos disse ainda se *acredita* ou não na ressurreição de Lázaro...

O velho sacerdote olha firme para o labiríntico e multicolorido desenho do tapete persa, como se nele estivesse representada em ideogramas a solução certa para o problema que o jornalista lhe propõe.

– Bom, naqueles tempos Jesus andava na terra... (VERÍSSIMO, 2009, p. 327, grifo do autor).

Verifica-se no trecho acima o modo como um pároco duvida do próprio texto sagrado, pois ao hesitar sobre a veracidade da ressurreição de Lázaro, também duvida da ressurreição dos sete defuntos.

Em *Incidente em Antares*, a tentativa de explicação racional mais contundente, a nosso ver, aparece com o professor Libindo Olivares em sua tese de alucinação coletiva. Quando dos momentos que antecedem o início da cena do embate entre vivos e mortos na praça central da cidade, e o personagem Yaroslav entrega a fotografia que tirou dos sete mortos no coreto, o qual aparece vazio no retrato, o professor insiste:

- Está ainda de pé a minha tese da alucinação coletiva – diz o prof. Libindo.
- As objetivas fotográficas e cinematográficas obviamente não estão sujeitas a esses fenômenos psíquicos (VERÍSSIMO, 2009, p. 336).

Ao prosseguirmos na leitura do romance, percebemos que a dúvida entre a explicação natural e a sobrenatural persiste por muito tempo. Desse modo, acreditamos estar diante de um dos subgêneros arrolados por Todorov e já expostos no capítulo anterior deste trabalho: o fantástico-estranho ou o fantástico-maravilhoso. Vejamos mais algumas passagens que nos levam a ambas as concepções, começando pelas que induzem o levante dos insepultos a ser enquadrado na categoria de fantástico-estranho. Neste, conforme já explicado, a hesitação característica do fantástico persiste por muito tempo no texto, mas direciona o fenômeno para uma explicação racional. Para caracterizar o fantástico-estranho, vale destacar as explicações que afastariam a justificativa sobrenatural, conforme postula Todorov. Dentre essas, reiteramos as citadas no capítulo precedente, que são o acaso, as coincidências, o sonho, a influência das drogas, as fraudes, os jogos falseados, a ilusão dos sentidos e a loucura. Podemos encontrar alguns desses aspectos em *Incidente em Antares*, a exemplo da conversa entre o prefeito Vivaldino e sua esposa Solange:

- Sete e meia. O major Vivaldino e sua mulher estão em casa, sentados à mesa do jantar, olhando em silêncio para os pratos fumegantes, sem coragem sequer para tocá-los.
- Ó Solange – diz o prefeito –, manda embora o quanto antes a travessa de carne! Me dá nojo.
- A uma ordem da patroa, a copeira leva os bifes de volta para a cozinha.
- Mas come alguma coisa, velhinho – diz ela –, nem que seja um pouquinho de arroz. Estás só com o café-da-manhã.
- Ele afasta de si o prato vazio.

– Como posso ter apetite, mulher, quando penso nesses defuntos apodrecendo aí na praça... e nesses ratos... e em todas essas outras misérias.

[...] Sacudindo a cabeça dum lado para outro, ele diz:

– *Quanta desgraça junta! E eu sempre na esperança de despertar de repente e ver que tudo não passava dum sonho ruim...*

– *Não há pesadelo que dure tanto* (VERÍSSIMO, 2009, p. 394-395, grifo nosso).

A partir desse excerto, verifica-se que estamos diante de uma das características que nos colocam diante do fantástico-estranho, que é a presença do sonho. Além dessa, a ilusão dos sentidos também está presente, com a tese de alucinação coletiva. Mesmo após o enterro dos cadáveres, essa teoria ainda persiste:

Estudiosos de psicologia, parapsicologia, ocultismo, espiritismo ou meros curiosos começaram a aparecer em Antares, vindos de Porto Alegre e outras cidades do estado. Depois de interrogar as autoridades, os pró-homens locais, os estudantes e o povo das ruas, ficavam em estado de perplexidade ou dúvida. Alguns chegaram à conclusão de que tudo havia sido apenas um caso de alucinação coletiva, fenômeno raro mas possível (VERÍSSIMO, 2009, p. 474).

No outro extremo está o fantástico-maravilhoso. Neste, após a hesitação fantástica perdurar por muito tempo, há a inclinação para o âmbito do maravilhoso, com a aceitação do sobrenatural. Também encontramos em *Incidente em Antares* trechos que reforçam essa ideia. Em um diálogo travado entre o casal Quintiliano e Valentina, na noite em que os sete mortos estão no coreto da praça, aparece a concepção de aceitação do sobrenatural. Quintiliano diz à sua esposa: “– É incrível que tenhas aceito essa... essa realidade da volta dos mortos com tanta naturalidade e acreditado no que disse um... um cadáver” (VERÍSSIMO, 2009, p. 431).

Também após o enterro definitivo dos sete mortos, numa conversa entre o personagem Mendes e Martim Francisco Terra, há indícios que nos encaminham para o fantástico-maravilhoso:

Martim Francisco sacudiu lentamente a cabeça, compreendendo tudo.

– Se a coisa é assim, não quero criar mais problemas para a sua cidade, Mendes. Mas cá em segredo, que ninguém nos ouça, você viu mesmo esses mortos que desceram do cemitério para a praça?

– Vi, por Deus que vi! – respondeu o secretário da prefeitura em voz baixa.

– Se não me engano, o senhor não acredita no fenômeno...

O outro sacudiu de ombros.

– Creio que a História não registra nenhum fato dessa natureza, que me lembre... (VERÍSSIMO, 2009, p. 478, grifo nosso).

Aqui podemos voltar à comparação feita por Todorov entre o maravilhoso e o futuro, por se caracterizar como um fenômeno ainda não visto, o que está demonstrado no período em grifo acima.

Para enfim tentar enquadrar o evento da ressurreição dos mortos como pertencente ao mundo natural ou ao sobrenatural, um detalhe faz a diferença: a presença ou não do sentido alegórico. Conforme visto no capítulo anterior, o sentido alegórico afasta o fantástico e exclui o estranho. A nosso ver, o levante dos insepultos pode ser interpretado como a tomada de consciência da sociedade antarense, pois é através da voz dos mortos que muitas das patifarias da classe dominante e de vários cidadãos são denunciadas, principalmente por meio das revelações feitas em praça pública pelos personagens Barcelona e Cícero Branco. Este último, quando vivo, participou de vários esquemas ilegais com as autoridades locais, mas após morto (e ressuscitado), não mais se manteve aliado a eles. Entretanto, o próprio personagem esclarece que ajudará os defuntos somente porque também tem o interesse de ser sepultado:

Barcelona passa a manopla pela cara e diz:

– O major Vivaldino vai alegar que não pode fazer nada em nosso favor por causa da greve. E é aí que eu quero que você me faça agora, aqui, uma promessa: a de exigir que os patrões atendam às reivindicações dos grevistas.

Cícero sorri.

– Eu estava pensando nisso, não para ajudar a greve, que não me interessa, nem para ganhar sorrisos de além-túmulo, de Marx e Lênin. Um advogado esperto usa de todos os recursos, decentes ou indecentes, para ganhar a sua causa. E esta, amigos, é uma causa em que eu também sou meu próprio constituinte. (VERÍSSIMO, 2009, p. 259).

No episódio sobre o qual se pauta nosso estudo, há ainda a cena da invasão dos ratos na cidade de Antares:

Esse capítulo da vida de Antares estava destinado a tornar-se, entre outras coisas, uma fonte de controvérsias. A que horas havia começado a chamada “revolta dos ratos”? Nesse particular as opiniões divergiam. Qual tinha sido o detonador da “bomba”? A maioria opinava que o cheiro dos mortos havia assanhado os roedores. Mas... tratava-se duma revolta interna – perguntava-se, alguns em espírito de troça, outros a sério – ou duma invasão? “Ambas as coisas”, respondia o comandante da guarda municipal. (VERÍSSIMO, 2009, p. 383).

Esse fato também pode ser visto pelo âmbito alegórico, visto que pode representar as consequências de toda a sujeira exposta pelos insepultos em suas revelações no coreto da praça. A partir disso, voltemos para a identificação da natureza do levante dos insepultos. Referente ao estranho (e ao fantástico-estranho, conseqüentemente), somos obrigados a abandoná-lo, pois, conforme visto, percebemos uma leitura alegórica no levante dos insepultos. Quanto ao fantástico, este só pode ser abandonado em relação ao fantástico puro, que não permite leitura alegórica de forma alguma. Relacionado ao maravilhoso puro, acreditamos que este também não é aceitável, pois os próprios personagens não aceitam com naturalidade o evento sobrenatural que emerge na obra em estudo. Como já foi demonstrado que a hesitação persiste por muito tempo em *Incidente em Antares*, e, além disso, é possível obter uma leitura alegórica, resta-nos enquadrar o levante dos insepultos como pertencente ao fantástico-maravilhoso.

Ao entrarmos em contato com uma obra de ficção, em especial com uma que possua o elemento sobrenatural em seu curso, como é o caso de *Incidente em Antares*, não há como deixar de fazer referência aos conceitos de mimese e verossimilhança. Referimo-nos aqui aos postulados aristotélicos expostos na *Poética* (1990) e estudados por Lígia Militz da Costa, em *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança* (1992). Se para o filósofo grego a mimese se presta à representação, isso será demonstrado mais a frente, quando identificarmos as representações sociais no romance em estudo. Por hora, nos ocupemos da verossimilhança. Segundo Costa (1992), a verossimilhança desdobra-se em externa e interna. A externa, que remete a referentes externos à obra, serve de base para a recepção do ficcional. A ficção, por sua vez, deve estar construída de forma coerente (verossimilhança interna), para garantir que incoerências não destruam a possibilidade de ocorrência do que está sendo narrado. Percebemos que ambas estão presentes nesse último romance de ficção de Érico Veríssimo.

Voltemos nossa atenção para o modo como a ficção vai sendo construída ao longo da narrativa. Talvez, não por acaso, o romance seja dividido em duas partes. Na primeira estão expostos os fatos do surgimento e evolução da fictícia cidade de Antares. Nessa parte é percorrido um longo período no qual misturam-se dados tomados de empréstimo da História do Brasil e do Rio Grande do Sul com outros inventados. Aqui estão presentes tanto a verossimilhança externa – com a

exposição de figuras que realmente existiram, como Getúlio Vargas, por exemplo – quanto a interna (com o encadeamento lógico das ações dos personagens). Isso serve como preparação para que os próprios personagens e em seguida o leitor aceitem o que vai ser narrado na segunda metade do romance. Se na primeira parte tanto a verossimilhança externa quanto a interna asseguram a possibilidade de existência da cidade de Antares, na outra metade do romance é principalmente a coerência interna que garante a possibilidade da ressurreição dos sete mortos. E aqui chegamos ao pressuposto básico do conceito mimético na literatura atual, que é a sequência lógica dos fatos narrados – verossimilhança interna.

Atentando-se para a cena do levante dos sete cadáveres, que é o foco desta pesquisa, alguns recursos são utilizados para se garantir a verossimilhança interna. Entre eles está a multiplicidade de vozes narrativas, pois além do narrador onisciente e dos diálogos travados entre os personagens, há também a transcrição dos textos do jornalista Lucas Faia e do diário íntimo do padre Pedro-Paulo. Apesar de esses dois personagens estarem em lados opostos na trama – Lucas Faia é aliado das autoridades antarenses e Pedro-Paulo simpatiza com a causa dos grevistas – seus escritos ajudam na estruturação interna da obra. Nada mais confiável do que observar o mesmo fato narrado por vozes diferentes.

Outro aspecto que nos chamou a atenção em relação à verossimilhança é o fato de os mortos-vivos não possuírem reflexo nem sombra, o que é verificado também por diferentes vozes narrativas. Dentre os defuntos, Cícero Branco é o primeiro a verificar que não possui reflexo, o que é exposto pela voz do narrador:

O dr. Cícero Branco encontra-se agora dentro de sua própria residência, cujas janelas estão ainda fechadas. Silêncio e penumbra. No pequeno vestíbulo da entrada, põe-se diante do espelho oval do cabide, mas o vidro não lhe reflete a imagem (VERÍSSIMO, 2009, p. 277).

A personagem Erotildes também passa pela mesma experiência, ao visitar sua amiga Rosinha:

Erotildes apanha o castiçal e põe-se na frente do pequeno espelho com moldura de lata dourada que pende dum prego cravado na parede. Move a luz da chama da vela dum lado para outro, murmurando:
– Que é que há com este espelho? Não me enxergo nele (VERÍSSIMO, 2009, p. 293).

Outra voz narrativa, dessa vez o padre Pedro-Paulo, em seu diário íntimo, também faz semelhante observação quando do seu encontro com o defunto João Paz: *“Foi então que avistei, vindo não sei de onde, um vulto que se aproximava de mim. Era um homem e manquejava. Finalmente parou, a alguns passos de onde eu me encontrava. Seu corpo não tinha sombra”* (VERÍSSIMO, 2009, p. 299, *itálico no original*). E logo após o fim da ressurreição dos defuntos, quando jornalistas vindos de Porto Alegre aparecem em Antares para documentar o incidente, novamente a falta de imagem dos mortos é constatada:

A conselho dum popular, os jornalistas procuraram Yaroslav, o fotógrafo da praça.

– É verdade que você viu os sete mortos no coreto e os fotografou?

– É. Juro por Deus.

– Onde está a foto?

O tcheco mostrou-lhes o postal, que os repórteres examinaram demoradamente.

– Mas onde estão os defuntos? Aqui só vemos o coreto...

– O olho da minha máquina não enxergou eles. Só o meu. Vocês nunca leram nada sobre vampiros e fantasmas? Dizem que as figuras deles não aparecem nunca em espelhos e também não podem ser fotografadas (VERÍSSIMO, 2009, p. 456-457).

Além disso, há momentos na trama em que a verossimilhança externa está dissolvida na interna, e desse modo colabora para a coerência interna da obra. Nas figuras dos sete defuntos percebe-se que, apesar de terem ressuscitado, seus corpos continuam a ser acometidos pelo processo de apodrecimento. Atraídos pelo mau cheiro dos corpos dos cadáveres em pleno estado de putrefação (o que é natural), há o aparecimento dos urubus na cena que se passa no coreto da praça de Antares:

Egon Sturm, o ex-campeão estadual de tiro ao alvo, encarapitou-se no telhado duma das casas mais altas do largo e lá de cima olha a cena por um binóculo de campanha. É ele o primeiro a avistar os urubus que, vindos dos lados da Babilônia, começam a voar alto sobre a praça (VERÍSSIMO, 2009, p. 341).

Partiremos agora para a análise de outros aspectos dessa cena. Para isso, é necessário levar em consideração o período em que o livro foi escrito e publicado: a ditadura militar brasileira. Érico Veríssimo se utiliza da ficção para representar e criticar a realidade vigente à época, como forma de denunciar os males sociais. Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade* (2006), afirma que para a análise crítica de uma obra literária não basta apenas apontar as referências sociais que aparecem

no texto. Para o estudioso, é necessário entender como o externo participa da estruturação interna da obra. Entretanto, achamos válido apontar algumas das referências externas em *Incidente em Antares*.

Nos sete defuntos que revivem, pode-se perceber a representação das estirpes sociais: D. Quitéria Campolargo (matriarca de uma das famílias tradicionais de Antares), Cícero Branco (o advogado), José Ruiz, vulgo Barcelona (o sapateiro sindicalista), Menandro Olinda (o maestro incompreendido), Erotildes (a prostituta), João Paz (o operário torturado por ser suspeito de subversão contra o Regime), e Pudim de Cachaça (o bêbado). Em várias passagens percebe-se que, mesmo depois de mortos, a diferenciação social persiste entre os defuntos:

O sapateiro solta uma risada líquida, que soa como um gargarejo:
 – Está bom, dona Quitéria, não vou discutir com a senhora. Estamos todos agora no mesmo barco.
 – Mas graças a Deus em camarotes separados – replica a velha.
 – Prometo-lhe não me esquecer de minha condição de passageiro de segunda ou terceira classe – sorri sardônico o sapateiro.
 Pudim olha para Erotildes.
 – E nós, moça, estamos no porão do navio.
 O dr. Cícero aproxima-se de João Paz e murmura:
 – Pelo que estamos ouvindo, nem depois de mortas as pessoas perdem o gosto da metáfora (VERÍSSIMO, 2009, p. 252).

Neste ponto identificamos o papel da mímese segundo a concepção aristotélica, para a qual ela se presta à representação. Além da representação das classes sociais, em outras passagens fica nítida a referência à ditadura, reiterada por diversas vezes na obra:

– Avante! – comanda o advogado. Oferece o braço à matriarca dos Campolargos, que o recusa, altiva, pondo-se a caminhar lentamente, lançando o pânico entre as formigas, cujas fileiras disciplinadas ela varre com a fímbria do vestido. Cícero Branco marcha um passo atrás dela. Joãozinho e Barcelona ladeiam o maestro, como uma guarda de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça deixam-se ficar naturalmente para trás, fechando a marcha (VERÍSSIMO, 2009, p. 264).

No trecho acima, percebe-se que o lugar de cada um na “marcha” obedece à hierarquia social e que mesmo depois de mortos as barreiras sociais que os diferenciavam em vida permanecem intactas. É interessante a utilização do termo *naturalmente* para se relacionar ao bêbado e à prostituta, demarcando representação dos preceitos sociais. Além disso, temos a referência aos tempos da ditadura devido ao uso de termos militares (avante, marcha, guarda). Essa

representação da hierarquia social será repetida quando os insepultos, após serem atingidos por diversos objetos lançados por Tranquilino Almeida e seus companheiros, decidem voltar ao cemitério e lá aguardar serem sepultados:

Cícero Branco dirigiu-se aos assaltantes:

– Cavalheiros, compreendemos a vossa “insinuação”. Comunico-vos que vamos voltar imediatamente para os nossos lugares. Queiram, pois, abrir caminho...

Tranquilino Almeida deu dois passos à frente e, de pernas abertas, mãos na cintura, cabeça erguida, como um general vencedor, deu-se o luxo duma generosidade:

– Querem transporte?

Quem respondeu foi a própria Quitéria Campolargo, que se ergueu, altiva, compôs o vestido e disse:

– Não aceitamos favores de trogloditas. Vamos a pé mesmo.

Cícero Branco deu-lhe a mão para ajudá-la a descer os três degraus do coreto. E os sete mortos, *na mesma formação em que haviam descido a Voluntários da Pátria*, subiram a mesma rua, rumo do cemitério (VERÍSSIMO, 2009, p. 449, grifo nosso).

Também em outros momentos no desenrolar da ressurreição dos mortos percebe-se a alusão ao regime ditatorial. Na reunião das autoridades de Antares para debater a resolução do problema do enterro dos defuntos, quando surge a ideia de que esse levante dos insepultos seria um prenúncio da volta de Jesus Cristo ou do Juízo Final, o padre Pedro-Paulo (defensor da causa dos grevistas) sugere:

– Suponhamos que Jesus Cristo tenha mesmo voltado... Delegado Pigarço, não seria prudente mandar seus investigadores procurar o Filho do Homem? Olhe que esse indivíduo é perigoso... um subversivo socializante, um terrorista com antecedentes criminosos, com uma ficha negríssima no DOPS de Pôncio Pilatos. Lembre-se do que ele andou dizendo e fazendo contra o grande Estabelecimento Romano...

Inocência põe-se de pé, a cara contraída. Mas o jovem padre prossegue:

– Prenda Jesus, delegado, prenda-o o quanto antes! Interrogue-o. Faça-o confessar tudo, dizer o nome de todos os seus discípulos e cúmplices... Se ele não falar, torture-o em nome da Civilização Cristã Ocidental! (VERÍSSIMO, 2009, p. 328).

No fragmento acima, é feita uma aproximação entre Cristo e os que eram contra o regime ditatorial. Percebe-se como essa passagem está impregnada de um discurso reivindicativo, com a presença de vários termos comumente empregados durante o período pós-64 (subversivo, socializante, DOPS etc.). Aqui também encontramos a presença do sentido alegórico, pois as palavras e a figura de Cristo estão sendo utilizadas com o intuito de denunciar as arbitrariedades cometidas pela classe dominante contra os que não eram a favor da ditadura.

Ainda relacionado a isso, destacamos a denúncia que o advogado (agora defensor dos mortos) Cícero Branco faz sobre a tortura aplicada ao personagem João Paz. Este, acusado injustamente de comandar um grupo de subversivos contra o Regime, foi morto durante uma sessão de tortura. Nesse instante da narrativa, várias atitudes da classe opressora são expostas, assim como os pormenores da tortura sofrida por João Paz, da qual destacamos uma parte:

– Mas o interrogatório continua... Vem então a fase requintada. Enfiam-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos. O prisioneiro desmaia de dor. Metem-lhe a cabeça num balde d'água gelada e, uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos... (VERÍSSIMO, 2009, p. 375-376).

Além da prática da tortura, a alteração da causa da morte dos que faleciam durante os interrogatórios também é apresentada. No caso do personagem João Paz, a mesma foi atestada falsamente como embolia pulmonar. Assim como ele, sua esposa Rita também foi presa e torturada, mas na tentativa de sobreviver e de salvar o filho de ambos (ela está grávida na narrativa) expôs os primeiros nomes que lhe vieram à mente, conseguindo desse modo ser libertada. Após isso, outro aspecto advindo da realidade é exposto na obra, pois Rita consegue fugir clandestinamente durante a noite para a Argentina, com a ajuda do padre Pedro-Paulo, que escreve em seu diário íntimo como foi a fuga, da qual destacamos um trecho:

Do outro lado do rio piscavam as luzes da vila do Farolito. Quando estávamos a uns duzentos metros da costa argentina, Romero fez parar o motor da lancha. A cerca de um quilômetro ao sul de Farolito vimos uma luz pisca-piscar. “É o sinal combinado...”, resmungou o nosso piloto. Poucos minutos depois fazia o seu barco entrar numa pequena enseada, sob ramadas. Dois vultos, um homem e uma mulher, nos esperavam em terra firme. Romero trocou com ambos algumas palavras em voz baixa. Rita me apertou a mão e me beijou numa das faces. Os dois desconhecidos ajudaram-na a sair do barco e a levaram noite e terra a dentro, em silêncio (VERÍSSIMO, 2009, p. 441, itálico no original).

Posteriormente, mas ainda ligado à fuga de Rita para a Argentina, o personagem Pedro-Paulo novamente faz uma aproximação entre entidades santificadas e seres terrenos, ao avisar a João Paz que sua mulher e seu filho haviam chegado com segurança à outra margem do rio:

Junto da balastrada do coreto, João Paz parecia procurar com os olhos, ansiosamente, alguém ou alguma coisa. De súbito, surgiu numa boca de rua o pe. Pedro-Paulo, que lhe fez um sinal e gritou, sorrindo:

– A Virgem e o Menino já estão no Egito.
O rosto de Joãozinho como que se iluminou dum sol interior (VERÍSSIMO, 2009, p. 449).

Apesar de Antônio Cândido defender que apenas indicar em determinada obra representações sociais não é suficiente para um estudo mais aprofundado, é importante destacar o modo como os escritores se utilizam desses aspectos oriundos da realidade para transmitir suas intenções. Escrever um romance que ataca as classes opressoras em plena ditadura militar (*Incidente em Antares* foi publicado no ano de 1971), mesmo que esse ataque se dê pela voz de defuntos ressuscitados, transmite uma ideia da intenção de Érico Veríssimo. Para isso, a condição de mortos-vivos é libertadora, por ser o único meio pelo qual as arbitrariedades podem ser abertamente denunciadas. Os próprios defuntos reconhecem essa prerrogativa:

O juiz de direito, agora mais perturbado do que nunca, [...] dirige-se ao advogado dos mortos:
– O senhor está se incriminando a si mesmo em público!
– Ora, ora, meu caro magistrado, *a morte me confere todas as imunidades. Estou completamente fora do alcance da lei dos homens* (VERÍSSIMO, 2009, p. 354, grifo nosso).

Não há como negar a influência do meio sobre a composição de *Incidente em Antares*. Neste ponto voltamos ao problema do externo que se torna interno à obra, e concordamos com Cândido, ao afirmar que “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2006, p. 14, grifo do autor). Seja nas atitudes e ações dos cadáveres, seja na repercussão que as denúncias feitas no coreto da praça causam na sociedade antarense, o externo não é mais só referente, é peça fundamental para o funcionamento da narrativa ficcional. Referente aos efeitos sobre a comunidade de Antares após o fim do levante dos defuntos, o narrador afirma que “as pessoas agora pouco se falavam umas com as outras, às vezes mal se olhavam ao se cruzarem nas ruas. O veneno destilado na praça pelas palavras do sapateiro anarco-sindicalista fazia ainda o seu efeito” (VERÍSSIMO, 2009, p. 463). Diante disso, as autoridades antarenses resolver pôr em prática a “Operação Borracha”, idealizada pelo professor Libindo Olivares:

– Eis o que proponho – respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos da Antiguidade. – Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de *apagar esse fato* não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: *Operação Borracha* (VERÍSSIMO, 2009, p. 466, grifo do autor).

Entre as atitudes das autoridades de Antares inclusas na referida operação, destacamos o banquete de desagravo, oferecido a todos os que tinham sido direta ou indiretamente acusados pelos defuntos no julgamento ocorrido na praça central da cidade. Diz o narrador:

O banquete realizou-se no salão de festas do Clube Comercial. A *Verdade* publicou – encabeçada pelos nomes do cel. Vacariano e do maj. Brazão – a lista de todos os homenageados, de ambos os sexos, e que eram exatamente aqueles que direta ou indiretamente haviam sido atingidos pelos insultos e calúnias partidos das pútridas bocas do advogado Cícero Branco e do sapateiro José Ruiz. Mas tanto o jornal como os oito oradores que falaram durante aquele banquete de desagravo tiveram o cuidado de não fazer a menor referência à natureza dos “agravos” e muito menos ao confronto na praça entre vivos e mortos (VERÍSSIMO, 2009, p. 471, grifo do autor).

Nesse trecho, podemos entrever a hipocrisia humana, ao demonstrar que mesmo após o desmascaramento das atitudes imorais e até mesmo criminosas de alguns dos cidadãos, o seu efeito sobre a sociedade antarense é apagado. Uma das poucas exceções está na personagem Valentina, esposa do juiz Quintiliano do Vale. Este se encontrava presente no referido banquete, mas sua mulher decidiu não acompanhá-lo:

Comentou-se que uma das máscaras mais tristes de quantas estavam no ágape era a do juiz de direito, pois sua esposa Valentina se havia recusado a “representar mais essa farsa” e ficara em casa cuidando dos filhos e lendo um livro de L. J. Lebre, um frade dominicano reconhecidamente subversivo (VERÍSSIMO, 2009, p. 472-473).

Além disso, percebemos a censura dentro do próprio grupo dos opressores, quando o jornalista Lucas Faia propõe a publicação de um artigo contando sobre o incidente, mas é proibido de fazê-lo:

O jornalista começou a ler com voz cuidadosamente modulada, de entonação pausadamente dramática, a sua narrativa dos acontecimentos de sexta-feira 13: a descida dos mortos pela rua Voluntários da Pátria, semeando o pavor nas almas, o confronto na praça (sem entrar em pormenores), a invasão dos ratos, a presença dos abutres em torno do coreto, etc., etc. A leitura durou mais de meia hora, ao cabo da qual, suando

copiosamente, Lucas dobrou os papéis e atochou-os nervosamente num dos bolsos do casaco.

[...]

Procedeu-se a um rápido plebiscito: o artigo devia ou não ser publicado? O resultado foi um *não* unânime. (O articulista absteve-se de votar) (VERÍSSIMO, 2009, p. 468-469, grifo do autor).

De fato, a “Operação Borracha” obteve êxito, pois no penúltimo capítulo do romance, o narrador afirma que “sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem” (VERÍSSIMO, 2009, p. 488).

Diante de tudo o que foi exposto, voltamos a defender que a obra *Incidente em Antares* possui em seu conteúdo uma intenção tanto de crítica social quanto – e principalmente – política. A exposição de uma difícil situação sócio-política só pode ser feita a partir das vozes de defuntos, pois a classe opressora não daria tal oportunidade para os vivos. Apesar de possuírem uma clara vivacidade, pois pensam, agem e interpretam os fatos como se vivos estivessem, os corpos dos mortos-vivos, conforme visto, continuam a apodrecer. Neste ponto observamos que o apodrecimento dos corpos dos insepultos demonstra a finitude de sua condição no tempo e no espaço, e de igual modo são as suas consequências. Por isso, concordamos com Bordini, em seu prefácio à *Incidente em Antares*, ao afirmar que essa obra “[...] põe a morte a ensinar a vida, mas mostra-a como inócua, pois os vivos não mudam” (2009, p. 13). Ademais, achamos válido destacar as últimas linhas do romance, para reforçar a ideia de que a crítica política e social permanece no decorrer de toda a obra, quando não além:

Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou:

– Que é que está escrito ali, pai?

– Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...

O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta:

– Li-ber...

– Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo (VERÍSSIMO, 2009, p. 489).

Nesse trecho que finaliza a obra, percebe-se que a “liberdade” que os mortos-vivos possuem para denunciar as mazelas da sociedade antarense só pode ser de

igual modo experimentada por uma criança, que com sua inocência e pureza ainda está até certo ponto livre para expor o que lhe vem ao pensamento sem censura.

CONCLUSÃO

Incidente em Antares é uma obra que está impregnada de um discurso denunciativo. Partindo de um elemento inverossímil – pois a ressurreição dos mortos não é plausível de ocorrer no mundo real –, o sobrenatural está sendo utilizado como uma forma de melhor expor a difícil realidade retratada no romance. Em tempos de supressão das liberdades, como foi a época da ditadura militar brasileira, é somente por meio das vozes de mortos-vivos que as arbitrariedades podem ser livremente denunciadas.

Através de uma escrita alegórica, os sete defuntos ressuscitados são um microcosmo da sociedade, posto que vão desde a matriarca de um dos clãs mais importantes da fictícia cidade gaúcha até os excluídos socialmente, a exemplo da prostituta e do bêbado. Este último é tão desvalorizado que nem é nomeado na trama, sendo denominado apenas pela alcunha de “Pudim de Cachaça”. Além disso, há ainda no grupo dos defuntos a presença de um indivíduo que foi torturado e morto pela polícia. Desse modo, percebemos uma mimetização da sociedade real representada no ficcional, com a exposição de suas hipocrisias, de seus preconceitos e de suas atitudes.

Também aparecem em *Incidente em Antares* os processos de controle ideológico, que vão desde o mais violento (a tortura aplicada ao personagem João Paz) até o mais sutil (como a “Operação Borracha”, por exemplo). E esse controle atinge não somente a classe oprimida, pois no próprio grupo dos opressores é revelada a censura a um dos meios de comunicação, que é o jornal do personagem Lucas Faia. Este, que fazia de tudo para não desagradar aos mais poderosos, teve vetada a sua intenção de publicar no editorial de Antares toda e qualquer alusão ao fatídico incidente daquela sexta-feira 13, quando foram revelados atos imorais e criminosos de muitos dos que pertenciam à classe dominante.

A questão da participação da Igreja Católica é outro aspecto a ser sublinhado na obra em estudo. No romance há a representação de duas vertentes numa mesma instituição, pois se de um lado há uma Igreja mais conservadora e aliada à classe dominante, do outro está uma instituição que lutava pelos que mais sofriam. Desse modo, o personagem Pedro-Paulo é o padre progressista que busca ajudar aos que verdadeiramente necessitavam, o que se sabe que realmente ocorreu durante o

período pós-64, pois grande parte da Igreja apoiava a resistência. Enquanto isso, o velho vigário apenas clama por ajuda divina para, assim como os mais poderosos, se ver livre o mais rápido possível da incômoda presença dos mortos-vivos. A partir disso, verificamos que a opressão característica do Regime está perpetuada por toda a obra e em diversos níveis, pois até no âmbito privado ela encontra-se presente. Exemplo disso está na cena final do romance, quando a inocente criança, ao tentar ler a palavra “liberdade” pichada num muro, é levada de arrasto pelo próprio pai.

Assim, entendemos que a ficção está sendo utilizada para criticar a realidade. Entretanto, conforme já mencionado, se por um lado a condição de mortos-vivos lhes legitima o ato de denúncia, por outro exibe suas marcas de finitude no tempo e no espaço. Apesar disso, acreditamos que a intenção de Érico Veríssimo, que era a de revelar os males políticos e sociais, é alcançada em *Incidente em Antares*, mesmo que dure por pouco tempo e que posteriormente seja “apagada”. Resta-nos, felizmente, a possibilidade de retransmissão e ressignificação infinita que a literatura possui.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. In: A Poética Clássica. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992. [Série Princípios].

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Efeitos de realidade em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo**. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, p. 101-118. Disponível em: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=323127094009>. Acesso em: 03 jan. 2015.

MACHADO, Glacy Magda de Souza. **O efeito de real em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo: Literatura e História**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2010. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2387/1/Dissertacao%20-%20GLACY.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. [Coleção Debates].

VERÍSSIMO, Érico; BORDINI, Maria da Glória. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.